

Présence en public : expérimenter la performance comme « théâtre »

di The Two Gullivers
(Flutura Preka & Besnik Haxhillari)

Our proposal questions the participation of the public in the performance. An aspect which we are going to develop is the object of the performance as effective strategy which assures the success in one paradigm participative. The stage in three D of the performance is a space of meeting between the actor/performer and the spectator/performer. The stage in three D transforms the performative work into collective happening. We are going to study in particular examples from our performative/participative practice (as The Two Gullivers), but also from Marina Abramovic's practice.

La performance est née comme une négation de théâtre. C'est une phrase que l'on entend très souvent. Et pourtant, depuis le début des années 2000, la performance fait de plus en plus référence au théâtre, et le théâtre fait de plus en plus référence à la performance. Partant de ce constat, en tant qu'artistes pratiquant nous-mêmes la performance, nous avons entrepris d'observer la performance dans ses traits se rapprochant du théâtre. Car, dans ces dernières années, comme nous le verrons par nos exemples, la performance utilise bien des procédés analogues au théâtre pour ce qui est de ses reprises et de son archivage.

Depuis quinze ans au moins, au centre du débat en performance est la pratique de reconstitution des performances du passé (*Seven Easy Pieces*, 2005), ce qu'on appelle *re-enactment*, qui veut dire *act again* (en anglais). *Act-again* est absolument en contradiction avec la performance, qui interdit toute reproduction selon Peggy Phelan (1993). Beaucoup de théoriciens et de praticiens de la performance ont déclaré que la performance devient du théâtre par l'acceptation de la pratique du *re-enactment*. Une œuvre d'art n'est pas une œuvre d'art si elle donne accès à sa reproduction, elle n'est plus qu'une copie d'un œuvre originale. Cela veut dire qu'une performance reproduite n'est pas une œuvre originale, elle n'est plus qu'une représentation en présence, d'où le paradoxe du *re-enactment*.

Tout comme la performance s'approche du théâtre pour certains de ces procédés, le théâtre de ces dernières années utilise des méthodes qu'il emprunte à l'art de la performance. Ainsi, le théâtre quitte la scène et va vers le public, alors que la performance s'invite sur les scènes de théâtre et s'introduit dans un contexte de représentation. Le théâtre se renouvelle par l'utilisation de l'écran sur la scène, ce qui est une caractéristique de la performance des années 1990¹.

Le couple *Performance et théâtre* sonne comme *Différence et répétition* (Gilles Deleuze, 1968), dans le contexte d'un foisonnement des ressemblances et des différences de ces deux média. Pour la performance comme pour le théâtre, le public est un élément très important. La scène est le point de rencontre avec le public ; de ce fait il faut réfléchir à des stratégies efficaces, ce qui consiste à imaginer une action en la combinant avec un lieu qui attire et accueille le public.

Les exemples qui suivent vont expliquer le rapport qui s'établit avec le public. Nous commencerons par des exemples tirés de notre pratique artistique en tant que performeurs (The Two Gullivers). Nos créations performatives se réalisent devant le public, dans un *ici et maintenant*, dans des lieux différents. Le public est invité à faire une expérience avec l'espace et l'œuvre, *in situ*. Cependant, l'œuvre est préparée à l'avance : nous préparons soit une plateforme, soit des objets sur lesquels l'action performative va s'appuyer. La performance est toujours conçue en relation avec le lieu où elle est présentée. C'est l'expérience que fait le public qui fait exister l'œuvre.

Alfred Pacquement ainsi s'exprime sur *Promenade* de Richard Serra (2007) :

Vous n'avez pas besoin de connaître quoi que soit à l'histoire de la sculpture ou à l'histoire de l'art pour comprendre, voir et percevoir ce travail conçu en relation avec l'espace. Le contenu réside dans le visiteur. Il ne s'agit pas juste de grandes plaques en air, mais le contenu c'est votre propre expérience alors que vous marchez dans, à travers, et autour de l'ensemble sculptural. [...] La manière dont l'espace est habité et l'aspect temporel de ce travail en

¹ Voir le colloque *Corps en scène : L'acteur face aux écrans* (2015), Université Paris 3 : <http://acteucreans.com/>.

constituent le contenu selon la façon dont le visiteur comprend cette sculpture. Il n'a pas besoin de la comprendre de façon explicite car il va l'expérimenter².

Toute création est pensée en relation avec le public. Créer pour la scène (théâtre, spectacle, performance, etc.), créer en sculpture ou en peinture c'est parler au public. Nous créons en un premier temps l'œuvre, par la suite nous pensons à la manière de l'exposer devant le public³. Bien entendu, l'œuvre existe par elle-même, mais elle s'adresse au public et, sans ce dernier, elle est destinée à périr.

Notre premier exemple est la performance *Family Trend* (fig. 1) que nous avons présentée en 2003, à Vienne, dans une salle du théâtre Tanzquartier, dans le cadre de l'exposition *Blood and Honey* (commissaire : Harald Szeemann)⁴. Notre performance était simple et illustre le sujet de l'exposition. Nous avons tout d'abord installé le dispositif de l'action. Comme il s'agissait d'une scène de théâtre et de danse, notre performance en arts visuels était présentée comme une pièce de théâtre. Mais, comme l'affirme Marina Abramovic, « la performance n'est pas comme le théâtre ; dans la performance, le couteau et le sang sont vrais ». Nous avons donc installé une table avec de la vraie viande (fig. 2), un écran transparent collé à la table, et deux chaises aux extrémités opposées de la table. Derrière la scène, nous attendions que le public entre dans la salle ; ensuite nous apparaissions sur la scène, nus, et nous nous installions à table. Un silence extrême occupait la salle, rien ne bougeait. Même si la performance est préparée à l'avance, il nous arrive de faire des changements pendant la présentation, toujours dans un dialogue silencieux de signes. Ainsi, assis l'un face à l'autre, en nous regardant dans les yeux, rapidement, nous évaluons que la distance qui séparait la scène de la salle, et donc qui nous séparait du public, ne favorisait pas notre action. Alors, avant de commencer, nous avons demandé au public de descendre et de se placer, sur la scène, autour de la plateforme préparée pour la performance. Une fois le public sur scène, comme par

²Monumenta 2008, une promenade avec Richard Serra : *Cinq monumentales steles d'acier* . <http://archeologue.over-blog.com/article-19749679.html>.

³ Cf. : A.H. Pierrot, *Chemins de l'œuvre*, « Genesis » 30, 2010, p. 87-108, en ligne : <http://genesis.revues.org/125>.

⁴ *Carte Blanche Harald Szeemann, 2003*, Tanzquartier Vienne. Dans le cadre de l'exposition *Blood & Honey, Future's in Balkan*, Sammlung Essel, Klosterburg Vienne.

magie, une autre énergie se dégageait, le public devenant lui-même acteur dans notre performance. Les lumières s'éteignaient graduellement. Après avoir ouvert, avec des couteaux, deux trous à la place de la bouche de nos images projetées, nous commençons à nourrir avec de la viande nos doubles. L'action était accompagnée de la voix de Barbara Kraus⁵ qui lisait notre texte traduit en allemand :

BLESSURE

Ma langue c'est moi. Moi c'est ma langue. Ma langue est venue avant moi. Elle était déjà là. Je ne suis venue que pour lui prêter mon corps, pour l'incarner même. Elle m'attendait là, ma seule et unique blessure - langue - ma bouche. Ma langue à plusieurs bouches. Ma langue, ma bouche-blessure, condamnée pour toujours à une hémorragie de sang-mots. Peu importe les mots. Je suis ma blessure, je me sens un. Les mots - ce sang éternel de ma blessure. Aujourd'hui je suis seul avec ma blessure. Seul, tout seul, perdu dans une solitude charnelle⁶.

La performance terminait sur cette dernière phrase : « Notre blessure est fausse ».

A partir de ce même procédé, nous avons développé une forme de performance, une sorte de *happening* où le public devient partie de l'œuvre, comme du théâtre où on collaborerait pour la réalisation des décors et des costumes en se faisant sculpteurs ou peintres⁷. Notre performance *Bauhaus* (2009) (fig. 3) est développée comme un *work in progress*. Il s'agit d'une mise en scène où « l'art et la vie sont confondus »⁸. Nous, The Two Gullivers, avec nos enfants transformons la galerie en une scène, où l'intime se mélange avec le public. La scène de la performance (si on peut la nommer ainsi) est conçue comme un espace familial, un espace camping, encerclé par nos dessins sur le plexi transparent. Il n'y a pas de textes préparés à l'avance, tout ce que le public voit est une famille ; deux adultes avec leurs trois enfants. Des ouvertures sont prévues pour que le public puisse nous rejoindre. Puisque cette performance est de longue durée (une semaine, deux semaines, un mois ou même deux mois), tout est possible, comme dans

⁵ Barbara Kraus est une artiste multidisciplinaire qui vit et travaille à Vienne.

⁶ Haxhillari/Preka : The Two Gullivers, *Blessure*, in : *Absence et matérialité/ Voisinages incertains*, publié dans le cadre du *Forum 2002* à l'UQAM, Montréal 2002, p. 19 et 25.

⁷ A. Kaprow, *Assemblage, Environnements & Happenings*, Abrams, New York 1966.

⁸ A. Kaprow, *L'art et la vie confondus*, textes réunis par J. Kelley, traduction par J. Donguy, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.

un théâtre virtuel. Les enfants ne quittent pas leur place et le public est invité à s'asseoir ou à manger avec nous. Le dialogue qui naît alors avec le public n'est ni écrit ni préparé ; l'improvisation de la vie est le sujet qui tient la structure de ce théâtre de longue durée. Le téléphone peut sonner et nous répondons. Les enfants peuvent demander à manger et nous leur donnons à manger. À première vue, cela semble facile, mais il n'en est rien. Nous vivons et nous œuvrons à l'intérieur de cette plateforme qui se présente comme un théâtre à la fois réaliste et absurde, mais le public ne semble pas le comparer à un théâtre ; car le théâtre est normalement réservé pour une vraie scène. Le lieu de la présentation de la performance ne se nomme pas encore scène ; nous pensons néanmoins que le lieu de la performance n'est rien d'autre qu'une scène. La performance comme œuvre d'art se présente dans un musée, dans une galerie, sur une scène de théâtre, ou en plein milieu d'une rue. Tout se joue sur la question de la présence et de la représentation. Selon Alain Badiou, le théâtre serait la perception de l'instant de pensée. La performance n'est-elle pas alors la perception du théâtre comme pensée de l'instant ?⁹

La performance est un art de la rue, elle s'approprie tout lieu, même des lieux inhabituels pour la présentation d'une œuvre d'art. D'ailleurs, le théâtre de ces années semble poursuivre une esthétique analogue. En mai 2015, à Lyon Part-Dieu, Roland Auzet met en scène *Dans la solitude des champs de coton* dans un centre commercial¹⁰, en mêlant espace public et espace théâtral :

Au plateau, deux femmes, différentes, où la question centrale du désir se joue. Un dialogue de deux solitudes enfermées par la question sous-jacente à tout échange : « Que me veux-tu ? ». Et d'obliger l'autre, par tous les moyens du discours, à se dévoiler, à répondre au manque fondamental, à cracher un peu de sa vérité. [...] Le public et les actrices ne feront qu'un organe déambulatoire où la quête koltésienne se déroulera. Des casques pour chacun du public seront proposés pour entrer dans l'intime des mots, de la situation et des corps des actrices. Cette démarche cherchera ainsi à dépasser la seule vision de la représentation, à repenser l'espace et révéler des infimes ou entrevoir des failles. Les perceptions visuelles et auditives associées aux déplacements du public constitueront les fondements de la relation du récit intime dans l'espace

⁹ P. Pavis, *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris 2011.

¹⁰ <http://alamuse.com/evenement/dans-la-solitude-des-champs-de-coton/>.

public. La pièce sera une invitation active, à la recherche d'une dimension esthétique phénoménale¹¹.

Une mise en scène de théâtre comprend le décor où se trouvent des objets fixes ou des objets utilisés par l'acteur pendant son rôle. Dans cet exemple, nous sommes en revanche face à l'appropriation de la scène, où tous les lieux deviennent scène. Dans le dossier de presse on lit :

Un dispositif scénographique issu d'une réflexion de la présence de l'intime dans l'espace public. Le texte de Bernard-Marie Koltès brille des feux de la rhétorique et retrace le cheminement des corps et des discours à l'orée du lien social, du désir et du rapport à la cité. Son espace ne peut être qu'une agora, un cercle, une confrontation de l'intime des mots avec l'espace public. Réceptacle de l'intime, la scénographie du projet s'articulera autour de cet espace unique incarnant les désirs cumulés du dealleur et du client. Théâtre circulaire, bifrontal, lieu urbain, caché, intemporel, suspendu, il s'agira de jouer la pièce dans une scénographie où la confrontation des mots avec l'espace crée une distorsion trouble, sensuelle et nourrissante pour le spectateur. L'espace dit « public » se caractérise par une tension entre sécurité et aléatoire, entre le sentiment de confiance, de sécurité, de non-agression, et le surgissement de l'imprévu, le risque, la probabilité de la rencontre –bonne ou mauvaise, à l'issue incertaine. Le texte de Bernard-Marie Koltès est exactement à cet endroit-là. Il paraissait donc naturel de faire vivre ce texte à l'endroit du commerce, au cœur d'un centre commercial, comme expression des rapports marchands entre les deux protagonistes¹².

Pourquoi faire du théâtre dans un lieu public, dans un centre commercial ? D'où vient le besoin d'abandonner la vraie scène de théâtre, le théâtre comme bâtiment architectural, désigné pour présenter et voir le théâtre ? Cette architecture de théâtre qui, d'ailleurs, crée un sentiment d'attente chez le spectateur, le rituel du spectateur qui va au théâtre en se préparant à jouer le rôle du public.

La mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* dans un centre commercial où deux actrices sont engagées dans un dialogue, captive le public par l'utilisation de casques d'écoute. Ce qui s'approche de l'esthétique de *Kiss* de Tino Sehgal¹³, même si dans le premier cas c'est le texte qui est l'élément principal, alors que dans le deuxième cas, l'acte remplace le texte. Dans un article pour *The New Times Magazine*, « Making Art Out of an Encounter », Arthur Lubows a écrit :

¹¹ www.dans-la-solitude-des-champs-de-coton-150820.pdf

¹² <http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-f2f-56c38e328e350.pdf>.

¹³ <http://highlike.org/tino-sehgal/>.

Sehgal is adamant that he is producing a work of art, not theater : unlike a performance, a Sehgal is on display for the entire time the institution is open, and the human actors are identified no more precisely than as if they were bronze or marble. (They are, however, paid.) But because the piece is formed of people, not of metal or stone, the viewer is aware that, regardless of how absorbed the models seem to be in their activity, at any moment they have the capability of turning their gaze on him — as, indeed, they periodically do in *Kiss*¹⁴.

Pour *Kiss*, Tino Sehgal dit que « hi is produsing a work of art, not theater », alors que, pour *Dans la solitude des champs de coton* dans un centre commercial, Roland Auzet dit qu'il s'agit bien d'une mise en scène, donc de théâtre. Ces deux créations sont pourtant semblables, sauf que *The Kiss* est présenté dans un musée, et *Dans la solitude des champs de coton* est présenté dans un centre commercial ; la performance de Sehgal est une performance sans texte, alors que la mise en scène d'Auzet est une performance avec un texte.

En 2005, pour le Festival de la performance *Staging the performances*, organisée par *Performa*, sous la direction de Rose Lee Goldberg, à New York, au Guggenheim Museum, Marina Abramovic proposait la représentation de sept performances historiques sous le titre de *Seven Easy Pieces*¹⁵. Il s'agissait de *re-enactments* de : *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys, *Action Pants : Genital Panic* (1969) de Valie Export, *Seed Bed* (1972) de Vito Acconci, *The Conditioning* (1973) de Gina Pane, *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Lips of Thomas* (1975) et *Entering The Other Side* (2005) de Marina Abramovic. En effet, à partir des années 1990, la performance change ses politiques quant à la possibilité de reproduction. Même si James Lee Byars avait déclaré, en 1978, « ma mort annulera toutes mes œuvres », en 1994 il fait don de *The Perfect Smile* au Musée Ludwig de Cologne, qui « l'intègre dans ses collections permanentes et témoigne ainsi de la volonté explicite de faire du sourire un objet d'exposition indépendant de la présence de l'artiste et de l'individu »¹⁶. Dans ce contexte de changements, en 1999, dans le cadre de l'exposition

¹⁴ <http://www.escapeintolife.com/art-reviews/tino-sehgal-living-sculptures/>.

¹⁵ https://vaultreview.files.wordpress.com/2013/10/abramovic_seed-bed_2005.jpg

¹⁶ Communiqué de presse : *JAMES LEE BYARS LIFE, LOVE AND DEATH*, 10 décembre 2004 – 13 mars 2005, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Les Musées de Strasbourg.

Zeitwenden (Les temps changent) nous, *The Two Gullivers*, proposons que notre performance, *Gullivers' Dream* (fig. 4), exposée et acquise par le Musée d'art moderne (MUMOK) de Vienne, soit reprise en notre absence par d'autres corps et qu'elle soit présentée comme performance de longue durée.

Pour que nos performances s'adaptent à des expositions de longue durée, nous avons conçu des performances où l'action s'attache à un objet de notre quotidien. À la différence de l'objet du théâtre, notre objet est transparent. Il est le fantôme de l'objet réel. Par la transparence de l'objet, nous voulons donner davantage d'importance au corps du performeur. L'objet devient comme une scène de l'action. C'est l'action qui habille l'objet. Notre performance tend de plus en plus à devenir un *happening* où le public s'unit aux performeurs. L'invention du *happening* par Allan Kaprow en 1958 reste en effet d'actualité même après sa mort. Pour que la performance, le théâtre ou les autres arts assurent leur longévité, il est important que le public devienne *spectateur-acteur*. La scène de la performance (*performance art* ou théâtre) devrait s'ouvrir au public et abandonner le théâtre à l'italienne. Comme la performance, le théâtre propose des alternatives; théâtre corporel et exploration de la place publique. L'implication du spectateur serait la clé du succès, mais, comme le dit Peter Brook, « le bon théâtre dépend d'un bon public [...] mais il est difficile pour le spectateur d'être conscient de sa propre responsabilité ».

Depuis 2010, avec *Drawingmovingtable* (fig. 7 et 8), nous avons introduit notre « scène » dans une roue (roue allemande, objet de cirque). Cette scène circulaire est à l'image d'un art qui tente d'aller vers le public, qui se rapproche du spectateur, une scène flottante, où le haut est le bas et le bas est le haut. Nous avons voulu présenter une scène en mouvement, une scène comme objet. En même temps, cette roue-scène est une représentation de notre vie en tant qu'artistes, toujours en dialogue pour nos œuvres et toujours en mouvement, comme Gulliver, à la recherche de nouvelles définitions et de rencontres avec des cultures et des politiques artistiques différentes. Nous n'avons pas d'atelier, car nous sommes notre atelier. Nous

n'avons que des cahiers. Donc, nous sommes le cahier¹⁷. Ces cahiers se trouvent partout chez nous. Les cahiers voyagent avec nous. Dans ces cahiers, nous avons dessiné des cercles sans fin où nous écrivons *nulla dies sine linea*. Ces cahiers ressemblent aux cahiers d'un metteur en scène ; ils présentent le processus de création de nos performances, comme dans le cas de Jan Fabre et de Robert Wilson qui se servent de leurs dessins pour leurs réalisations théâtrales.

Nous rappellerons également la performance de Marina Abramovic *The Artist is Present*, présentée au MoMA à New York en 2010¹⁸, où la foule qui attend d'entrer en scène, de s'asseoir en face d'Abramovic est la pièce manquante de l'œuvre, la pièce qui fait l'œuvre, la performance elle-même. Abramovic, assise sur une chaise, dans l'atrium de MoMA est là, à la rencontre du public. Cette performance est fixée à jamais par des caméras. La documentation de cet événement fut historiquement très importante. Gregory Coutaut commente le documentaire de la manière suivante :

Ironiquement, et malgré son titre, c'est bel et bien quand Abramovic s'absente que le documentaire émeut enfin, quand il se concentre plus sur l'œuvre que l'artiste. S'il ne peut pas par définition montrer l'invisible (ce qui se trame et se crée dans cet échange silencieux), il parvient par contre à retranscrire l'effet ressenti par ces spectateurs silencieux : des gens tout ce qu'il y a de plus normaux abasourdis par la puissance de cet échange, qui s'effondrent en larmes, s'évanouissent, des gamins se retrouvant complètement bouleversés... C'est là que, mine de rien, le film parvient à parler de quelque chose que l'on voit rarement au cinéma : le rapport du public à l'Art. Comment une œuvre d'art peut bouleverser des gens au point que certains reviennent faire la queue tous les jours pendant des semaines, que certains font le pied de grue pendant vingt heures d'affilée et campent devant l'entrée du musée. Pas tant pour pouvoir intégrer l'œuvre en question que pour pouvoir ressentir cette émotion indescriptible que seul l'art dans ce qu'il a de plus immatériel peut évoquer. Face aux clichés que l'on entend encore et toujours sur un art contemporain qui serait aussi abscons qu'inaccessible, ce documentaire fait sur ce point un bien fou¹⁹.

The Artist is Present (performance de longue durée : trois mois, la plus longue performance de Marina Abramovic) mettait l'accent sur l'endurance

¹⁷ *Je suis le cahier, Les Carnets de Picasso* est le titre du catalogue d'une exposition présentée au Musée des Arts décoratifs en 1989.

¹⁸ Dans le cadre de l'exposition du même titre, titre qu'avait proposé Klaus Biesenbach, le commissaire de l'exposition.

¹⁹ <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Marina-Abramovic-The-Artist-Is-Present-4480.html>.

et sur une temporalité inconcevable pour le théâtre. Cependant, en dépit de son titre, cette performance n'est pas la présence de l'artiste, mais plutôt la présence du public. Ce public qui semble avoir hâte de rencontrer Abramovic, a en fait hâte de se voir diffusé sur le web de MoMA et dans les médias. Pour ses performances de ces dernières années, Abramovic est à la recherche du public non seulement comme spectateur, mais en même temps comme acteur : les caméras ne manquent pas dans les espaces de la performance. Sa performance n'existe pas sans la présence du public. Pour chaque performance, des visages anonymes remplissent son art. Cette méthode assure l'existence éternelle de son œuvre malgré l'éphémère de la performance. Abramovic a choisi une communication avec le public dans de grands amphithéâtres en se mettant devant le public comme une diva d'opéra, habillée dans une robe longue, ses mains croisées en arrière. Mais ce n'est pas cette posture qui est éternelle : ce qui est éternel, c'est la participation du public qui se renouvelle sans cesse.

Nous avons obtenu, depuis 2010, l'autorisation par Marina Abramovic de re-performer neuf de ses performances. Ainsi nous avons proposé *Nightsea Crossing* (1982)²⁰ en différents lieux entre 2011 et 2014. Nous en mentionnons notamment deux versions : celle de 2011, à Nathan Philip Square (Toronto) (fig. 10) et celle de 2013, sur le Lac Bill (Québec), faite à une température extrême (-20 C) et en présence d'un public limité (fig. 9).

L'implication du public n'est pas nouvelle. Le *happening* à la manière d'Allan Kaprow a le mérite de détruire de nombreuses formes sclérosées : la tristesse des théâtres et ses ornements sans charme (le rideau, les ouvreuses, le vestiaire, le programme, le bar). Un *happening* peut avoir lieu n'importe où, n'importe quand, il peut être de n'importe quelle durée. Rien n'est tabou, rien n'est nécessaire. Il peut être spontané, cérémonieux, anarchique ; il peut provoquer une énergie enivrante. Derrière le *happening* il y a un cri : « Réveillez-vous ! »²¹ L'artiste de la performance est à la fois le

²⁰ *Nightsea Crossing* est une performance historique réalisée en 1982 par Marina Abramovic en collaboration avec Ulay, à Nathan Philip Square, Toronto. Cette performance est à l'origine de *The Artist is Present*, MoMA, New York, 2010.

²¹ P. Brook, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre* (1968), trad. C. Estienne et F. Fayolle, Seuil, Paris 1977, p. 80-81.

metteur en scène, l'acteur de son théâtre (écrit ou non écrit), le scénographe et, souvent, il travaille de manière analogue à l'artiste de théâtre.

Allan Kaprow travaillait comme un metteur en scène et un scénographe en concevant tous les détails de ses *Happenings*. En février 2016, nous avons fait des recherches dans ses archives qui se trouvent à Getty Center, à Los Angeles. En consultant ses cahiers, nous avons compris que sa méthode de travail ressemblait au travail d'un metteur en scène. Ainsi, il avait conçu ses célèbres *18 happenings in 6 parts* en partant de dessins, des dessins très schématiques, disposés dans un ordre scénique. Les *18 happenings in 6 parts* ne sont rien d'autre qu'un théâtre où le public est à la fois l'acteur et le spectateur, un théâtre, à la fois improvisé et mis en scène, se donnant comme but la participation du spectateur, pour le libérer de son rôle historiquement passif. Comment peut-on qualifier ses *happenings* d'improvisations, alors que l'artiste avait préparé des instructions strictes à distribuer au public, en lui interdisant notamment d'applaudir ?

Prenons également l'exemple de John Bock. Cet artiste crée un grand théâtre rempli avec de nombreux objets. La scène à la Bock dépasse quelque peu les dimensions d'une scène de théâtre à l'italienne. Son approche du théâtre est ainsi définie par Jens Hoffmann :

Theater holds special significance for the artist; this attraction stems from its integration of a wide range of artistic media, all of which fascinate him. Looking closer, however, one realizes that his form of multidisciplinary is only the initial link between Bock's work and theater. Theater is in fact the only format that is complete yet open-ended enough to hold Bock's boundless undertakings together. He is interested in experiencing the world through performing in it. The world is a *stage* on which he is inviting us to encounter the intricacy of our own existence. [...] When he expands the representation of life in his theatrical pieces into unexplored territory, Bock is pointing toward an unknown reality behind our comforting world, a reality of undomesticated energy, contradiction, and chaos. [...] Bock ushers reality into the realm of the absurd to alter the relationship between representation and meaning. His work does not present the illusion of events; rather, it turns the illusion of events into actual events as art. [...] Bock clearly shares an interdisciplinary and iconoclastic spirit with the avant-garde movements of the early 20th century, such as the Futurists, Constructivists, Surrealists, and especially the Dadaists, all of whom abandoned a traditional, bourgeois, and inflexible understanding of art. They turned to theater as a means of expanding their artistic vocabulary in order to conquer new artistic territory and to reject the artistic status quo²².

²² J. Hoffmann, *Theater of Exhibitions*, Sternberg Press, Berlin 2015, p. 9.

L'aspect théâtral, chez Bock, fusionne avec le visuel par ses étranges objets-sculptures, fabriqués ou recyclés. Le public vient pour voir Bock et pour l'écouter. La stratégie de Bock pour attirer le public se fonde sur sa parole, mais aussi sur la générosité avec laquelle il remplit la scène de l'exposition. C'est une stratégie efficace, qui assure le succès du spectacle/performance dans un paradigme participatif. L'objet de la performance sur scène n'a pas plus d'importance que la présence de l'acteur/performeur. La scène en trois D de la performance est un espace de rencontre entre l'acteur/performeur et le spectateur/performeur. Elle est une perspective qui transforme l'œuvre performative en un *happening* collectif.

Comme dernier exemple, nous citerons notre performance *Le souffle de l'artiste* (fig. 11, 12), présentée le 24, 25 et 26 juin 2016 au Musée national des beaux-arts du Québec à l'occasion de l'inauguration du nouveau pavillon « Pierre Lassonde ». Cette performance a été vue par trente-trois mille visiteurs. Cette performance avait été présentée pour la première fois à la galerie « Joyce Yahouda » à Montréal, pour une longue durée. Pendant 40 heures nous avons gonflé 2000 ballons blancs qui ont rempli la moitié du volume de l'espace de la Galerie. Lors de la reprise de la performance, au Musée National de Beaux-Arts du Québec, nous nous sommes concentrés de nouveau sur le temps, l'espace et le public. Nous avons gonflé 4500-5000 ballons pendant 3 jours, en 33 heures. Le public était invité à ajouter son propre souffle, dans une installation en forme d'une cage transparente (un cube de 3m x 3m x3m). Nous pensons bientôt transformer *Le Souffle de l'Artiste* en *Le Souffle du Public*, une performance qui ne finira jamais, tant qu'il y aura de l'art et du public qui l'apprécie. Car la performance n'existe que grâce à la présence d'un public participant.

corpus iconographique 1/2



01. *Family Trend* (2002). Dessin préparatoire de performance (deep).
02. *Family Trend* (2002). Performance. UQAM. Montréal.
03. *Bauhaus Nr 1*. 2009. Performance, installation. Artspace, Peterborough (Ontario).
04. *Gulliver's dream* (1999-2000). Performance-installation. Kunstmuseum Bonn.
05. *Star's Anatomy* (2010-2014). Dessin préparatoire de performance (deep).
06. *Atelier Star's Anatomy* (2010-2014). Performance, installation. Galerie Joyce Yahouda. Montréal.

corpus iconographique 2/2



07. *Drawingmovingtable* (2010-2014). Dessin préparatoire de performance (deep).
08. *Drawingmovingtable* (2010-2014). Performance, installation. Galerie de l'UQAM. Montréal.
09. *Nightsea Crossing*, (2014) Re-enactment (en -20 C) de Marina Abramovic (1982). *Lac Bill*. (Québec).
10. *Nightsea Crossing*, (2014) Re-enactment de Marina Abramovic (1982). Toronto.
11. *Le Souffle de l'Artiste* (2016) Dessin préparatoire de performance (deep).
12. *Le Souffle de l'artiste* (2016). Performance. Musée national des beaux-arts du Québec. MNBAQ